

Table des matières

Table des matières	1
Introduction	3
Chapitre 1	4
I. Introduction à l'étude du Carnaval des Animaux	4
II. Extraits musicaux	5
III. L'animal aux sources de la musique	13
Chapitre 2	14
I. Situation de l'œuvre : le siècle romantique	14
II. Etude biographique	15
III. Le Carnaval dans son siècle	17
Chapitre 3	19
I. Les animaux dans la littérature des temps anciens	20
II. Les animaux dans la littérature à partir du XII ^{ème} siècle	21
III. Les animaux de la Renaissance au siècle des lumières	22
IV. Les animaux en plein romantisme	23
Conclusion	25
Bibliographie	26
Discographie	27
Annexes	28

« Oser, c'est ce qu'il y a de plus terrible au monde. Ce qu'on aime, c'est à se pelotonner dans sa paresse et sa routine, dût-on en crever d'ennui et de satiéte »

Camille Saint-Saëns.

Introduction

Le destin de l'homme est uni à celui de l'animal depuis la nuit des temps. L'ayant tour à tour chassé, mystifié, glorifié, dompté, disséqué, conquis, apprivoisé, aucun art qui ne lui ait pas rendu hommage. De cette fascination ancestrale, l'histoire a retenu les mythes et les légendes les plus populaires.

En musique les plus grands compositeurs n'ont pas hésité à s'inspirer des animaux pour leurs œuvres : *le Duo des Chats* de Rossini, *la Truite* de Schubert, *le Lac des Cygnes* de Tchaïkovsky, *Prélude à l'Après midi d'une Faune* de Debussy, *l'Oiseau de Feu* de Stravinsky ou encore *Pierre et le Loup* de Prokofiev marquent le talent de leurs auteurs. Illustrant les propos de La Fontaine selon lequel « les peuples se servent des animaux pour instruire les hommes » Saint-Saëns avec le *Carnaval des Animaux* met au service de la caractérisation son génie musical, apportant à cette fantaisie zoologique un caractère enjoué, sur ton – à demi avoué – d'ironie de la société musicale.

C'est l'étude de cette pièce dont nous proposons ici la présentation. Après avoir entendu les différents animaux qui composent ce carnaval nous nous attarderons à résituer l'œuvre et son auteur dans le contexte musical, expliquant ainsi la portée d'un tel travail, puis plus généralement nous prospecterons les différentes représentations animales dans la littérature.

Chapitre 1

LE CARNAVAL DES ANIMAUX DE CAMILLE SAINT SAENS

ETUDE MUSICALE

I. Introduction à l'étude du Carnaval des Animaux

Avec le *Carnaval des Animaux*, Saint-Saëns reprend la forme très ancienne de la suite. Pratiquée dans tous les pays d'Europe au XVII^{ème} siècle, la structure originelle de la suite consiste en une succession de mouvements de danses se distinguant par leur rythme leur temps et leur caractère ; mais adoptant toutes la même tonalité. Abandonnée à partir de 1750, il faut attendre le XX^{ème} siècle pour que des compositeurs tels que Debussy, Prokofiev ou Milhaud tentent de lui redonner vie.

L'originalité de Saint-Saëns est d'avoir remplacé les danses par des descriptions d'animaux, inscrivant l'œuvre au registre du poème symphonique, si cher à Liszt. Privé du secours des mots il cherche l'équivalence sonore de la donnée narrative et descriptive, mettant toutes les ressources de l'orchestre au service du commentaire, de l'évocation, de l'illustration, de la méditation ou de la description. La caractéristique musicale essentielle du genre demeure

II. Extraits musicaux

Quatorze pièces se succèdent, mettant en scène des animaux aussi classiques qu'inattendus au moyen d'une distribution instrumentale ingénieuse et parfois fort rudimentaire. Il est intéressant de noter ici combien le graphisme de l'écriture, indépendamment du secours des notes, suffit parfois seul à évoquer le tableau sonore auquel il se rapporte.

1. Introduction et Marche Royale du Lion

Honneur au Roi lion pour introduire cette grande fantaisie zoologique. L'introduction est très économique en moyens : les deux pianos trillent et arpègent comme un roulement de tambour pour annoncer les délicates acrobaties qui vont suivre ; tandis que les cordes ouvrent la marche du superbe animal. Les gammes vont par demi-tons dans les graves du piano, et sont ensuite repris par les cordes imitant le rugissement du lion, le tout dans une sonorité vaguement orientale.



The musical score for 'Introduction et Marche Royale du Lion' is a multi-part arrangement. The parts listed on the left are: 1er Piano, 2d Piano, 1er violon, 2d violon, Alto, Viole, and C. B. The score consists of several staves of music. The 1er Piano and 2d Piano parts are at the top, with the 1er Piano starting with a series of eighth-note chords. The 2d Piano part follows with a more complex line of eighth-note chords. The 1er violon, 2d violon, Alto, Viole, and C. B. parts are below, with the Viole and C. B. parts providing harmonic support. The Alto part has 'pizz.' markings, while the Viole and C. B. parts have 'arco' markings. The score includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (pianissimo). The overall style is a mix of percussive piano work and melodic string parts.

2. Poules et Coqs

Imitations humoristiques, analogues à celles écrites autrefois par Rameau dans les *Pièces pour Clavecin*. La musique se veut ici descriptive, imitant le caquètement des poules. La sobriété de l'écriture signalant la simplicité du chant de ces oiseaux terrestres.

8

N° 2 Poules et Coqs

CLARINETTE en SI ♯

1^{er} PIANO

2^d PIANO

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

Allegro moderato

3. Hémiones

10
N° 3

Hémiones (Animaux véloces)

1^{er} PIANO

2^d PIANO

Presto furioso

Comme l'indique l'auteur en sous-titre, les hémiones (âne sauvage d'Asie) sont des animaux véloces. Nous sommes maintenant habitués à la pauvreté de la matière utilisée, qui n'enlève rien au charme de la pièce. Ici on trouve un simple motif de quatre notes (les quatre pattes de l'animal) qui est repris en

marche mélodique d'un bout à l'autre du clavier. En un « *Presto furioso* » les deux pianos lancent des gammes à allure folle, qui jamais ne se rattrapent (une octave les sépare). Saint-Saëns spatialise ici le son.

4. Tortues

12

N^o 4

Tortues

Andante maestoso

1^{er} PIANO

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

CONTREBASSE

Pendant que le piano, tel un sablier égraine imperturbablement le temps durant toute cette pièce (l'écriture verticale soulignant ici le décompte des secondes), la tortue, imposante (cordes à l'unisson), danse le French Cancan d'Offenbach dans un tempo extrêmement lent.

5. l'Eléphant

Grâce – éléphantesque – de la contrebasse allégée de quelques kilos par la magie de la *Danse des Sylphes* (petit clin d'œil à la *Damnation de Faust* de Berlioz), et du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn ici au piano.

N° 5

L' Éléphant

Allegretto pomposo

2d PIANO

CONTREBASSE

2d Piano

C. B.

2d Piano

C. B.

2d Piano

C. B.

(*) Motif extrait du "Ballet des Sylphes" de Berlioz et reproduit avec l'autorisation de M.M. Costallat & Cie, Éditeurs-Propriétaires.

6. Kangourous

Les deux pianos sautillent : un simple accord de do mineur, piqué avec appoggiature de la note aiguë et présenté dans tous ses renversements, en accélérant vers l'aigu et ralentissant lorsque les accords redescendent, puis des accords tenus, dans des tons voisins. Musique descriptive où Saint-Saëns spatialise de nouveau le son : les deux pianos symbolisent deux kangourous qui d'abord se déplacent hésitent puis s'arrêtent...

Nº 6

Kangourous

Moderato Accel. Rit.

Accel. Rit.

7. Aquarium

Nº 7

Aquarium

Andantino

Nous arrivons au milieu de l'œuvre. Ici, entre la vision et la musique évocatrice, la correspondance se fait plus mystérieuse et plus profonde. Les cordes ondoient dans des broderies chromatiques (progression par demi-tons), les pianos nagent en doubles et triples croches dans les aiguës, et plus loin

le célesta fait scintiller les gouttes d'eau. Des moyens simples et raffinés à la fois ; et l'une des pièces les plus réussies de cet ensemble.

8. Personnages à longues oreilles

25

N° 8 **Personnages à longues oreilles**

Tempo ad lib.

1^{er} VIOOLON

2^d VIOILON

1^{er} VIOON

2^d VIOON

Pièce très courte, deux violons se répondent à tour de rôle imitant le « hi-han » de ces personnages à longues oreilles.

9. Le coucou au fond des bois

Saint-Saëns nous offre une nouvelle spatialisation du son : la clarinette joue une tierce majeure descendante dans les coulisses et donne ainsi au son ce caractère étouffé du chant du coucou au fond des bois. Le piano évoque le calme mystérieux de la forêt et le promeneur dont le pas suit le rythme lent des accords et s'arrête chaque fois qu'il est surpris par le chant du coucou. Ici encore, la musique s'élève bien au-dessus de la simple transcription.

CLARINETTE
(dans la coulisse)

Andante

1^{er} PIANO

2^d PIANO

D. & F. 12.106

10. Volière

Les cordes créent un tapis sonore suggérant les battements d'ailes sur lesquels les oiseaux se donnent à cœur joie dans leur gazouillis, la flûte volubile parcourant tout son registre avant que n'interviennent les 2 pianos dans les aigus, puis les violons et l'alto ; donnant à la scène des airs de véritable représentation aérienne.

11. Pianistes

Ils sont, au jugement de Saint-Saëns, de vrais animaux, et non parmi les moins turbulents. Imitant avec gaucherie le jeu du débutant, ils sont présentés dans leurs exercices de gammes quotidiens. Les cordes grondent, s'irritent et interrompent cet insupportable duo.

12. Fossiles

Allegro ridicolo : le néologisme, inventé pour la circonstance par l'auteur donne le ton. Saint-Saëns ouvre le bal des vieilleries mélodiques en se citant lui-même : il parodie magnifiquement le thème funèbre de son poème symphonique, *la Danse Macabre* dont le xylophone illustrant les os qui s'entrechoquent assure le leitmotiv de l'ensemble. Puis des airs de « *J'ai du bon tabac* », « *Ha vous dirais-je*

«maman» et «*Au clair de la lune*» s'enchaînent vivement sans oublier l'aria de Rosine dans le *Barbier de Séville* de Rossini.

13. Le cygne

Une « noble bêtise » selon Saint-Saëns. Dans cette avant dernière pièce, qui assura la notoriété du *Carnaval*, le compositeur revient à une écriture plus classique et se confronte au genre du nocturne, cher aux romantiques: le violoncelle chante, langoureux et pathétique à la fois, sur l'harmonie vaporeuse des deux pianos, suggérant le lent glissement du cygne sur l'eau.

14. Finale

Après une telle démonstration de prouesses artistiques, il fallait bien organiser un rappel que Saint-Saëns nous livre ici sous la forme d'un défilé des animaux introduit par les même roulements de tambours et le petit motif mystérieux de l'introduction. Divers thèmes alternent gaiement : un motif d'opérette, quelques souvenirs des morceaux précédents ; le xylophone renouvelle ses claquements de tibia, et l'œuvre se termine dans l'allégresse de toute la ménagerie...

III. L'animal aux sources de la musique

Le thème de la représentation animale est largement répandu dans la littérature musicale. De Janequin à Haydn en passant par Rameau, Bach ou Lully, les musiciens les plus célèbres s'y sont exercés, concevant l'animal dans des œuvres tant imitatives, visant à reproduire le plus fidèlement le bruit des animaux, que suggestives, où l'animal est évoqué au sein d'un tableau plus général (les Quatre Saisons de Vivaldi...).

Parmi les animaux les plus représentés c'est sans aucun doute l'oiseau qui a le plus intrigué et passionné le musicien. Janequin (*le Chant des Oiseaux*), Daquin (*le Coucou*), Stravinsky (*l'Oiseau de feu*) ou Mozart consacrent au rossignol, à la colombe ou au sansonnet de nombreuses œuvres et puisent parfois chez ces « maîtres à chanter » matière à enrichir le vocabulaire musical. Cependant, c'est à Olivier Messiaen et à son profond amour de la nature, que l'on doit sans conteste l'étude la plus rigoureuse et la plus scientifique du chant des oiseaux. Il y consacre la presque totalité de son ouvrage (*le Réveil des Oiseaux, Oiseaux exotiques, Le catalogue des Oiseaux*) fournissant ainsi un matériau sonore considérable mais aussi un catalogue ornithologique des plus remarquables.

Les thèmes musicaux de la chasse et de la vénérerie, où le cheval et le chien trouvent place ; viennent au deuxième rang de l'histoire de la représentation animale. Si la musique de vénérerie apparaît avant tout comme une musique fonctionnelle, visant au bon déroulement de la chasse ; elle fournit aux compositeurs placés sous l'égide des puissants, matière à flatter et à glorifier la passion de leur maître. Aussi la littérature musicale sur ce sujet est-elle plus qu'abondante. On citera Janequin (compositeur ordinaire du roi Henri II), Lully (conseiller et secrétaire de Louis XIV) ou encore Bach qui ne manquera pas d'illustrer ce thème.

Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, la musique fut ainsi presque toujours suscitée par les circonstances de la vie publique et attachée aux événements historiques des différentes époques.

Les animaux de Saint-Saëns semblent étrangement opposés à cette distribution, héritée d'un classicisme pourtant cher à son auteur. Ce « ballet » inattendu où les pianistes côtoient l'éléphant, l'âne et le kangourou ; souligne non sans esprit le génie d'un musicien aux talents diversifiés, et se porte le témoin audacieux d'un siècle aux multiples transformations.

Chapitre 2

LE CARNAVAL DES ANIMAUX ETUDE MUSICOLOGIQUE

Carnaval des Animaux, Grande fantaisie zoologique (sans numéro d'opus)

I. Situation de l'œuvre : le siècle romantique

A l'aube du XIX^{ème} siècle, au moment où s'affirme la profonde originalité du « second style » de Beethoven, l'Europe intellectuelle, échauffée par l'idée du progrès à déjà ressenti les premières fièvres romantiques. Lorsqu'en 1804, l'année où Napoléon devient empereur, Beethoven fait entendre sa troisième symphonie aux viennois ahuris, les premiers romantiques sont dans la force de l'âge : Madame de Staël a trente-huit ans ; Hegel trente-quatre, Chateaubriand trente-six, Hoffmann vingt-huit...

Au bouleversement de la société correspondent une sensibilité nouvelle et une conception rénovée de l'art. Comme l'a si bien montré Madame de Staël, le monde ne peut changer sans que la littérature change : celle-ci doit former ses lois selon les conditions de la vie sociale, abandonner les thèmes d'inspiration mythologiques hérités du classicisme, peindre les « mouvements de l'âme », dont la connaissance approfondie est une acquisition récente. On redécouvre les légendes médiévales, au culte de l'antiquité on substitue celui de la civilisation chrétienne, inépuisable source d'inspiration ; la « sensibilité » devient un thème prépondérant où on ne distingue pas le puissant du faible, puisque l'un et l'autre sont sujets à la mélancolie à l'enthousiasme, au sentimentalisme idyllique... Chacun ressent ce qui fait l'originalité du XIX^{ème} siècle : le progrès et le mal du siècle, les monarchies libérales et les républiques autoritaires, le nationalisme et l'internationalisme, l'individualisme et le sentiment de la nature, le rêve et la révolte. Mais la définition du romantisme paraît impossible, et l'acceptation du mot restera toujours assez vague. Il semble surtout que faute d'une doctrine cohérente, sur des bases intellectuelles et sociologiques solides, le romantisme soit devenu une manière d'être, une mode : on s'enflamme pour des objets nouveaux mais on ne propose pas de lois esthétiques nouvelles. On se

révolte contre le goût classique mais sans remplacer les règles héritées du classicisme. De sorte qu'il ne se produit pas de révolution esthétique, de rupture véritable : simplement le monde clos du classicisme s'ouvre enfin aux réalités extérieures.

S'il ne s'est trouvé personne tout de suite pour saisir le flambeau beethovénien, son éclat a fini par illuminer tout le siècle. L'indépendance relative du compositeur, délivré de l'obligation d'écrire sur commande, lui laisse la liberté d'écrire ce qu'il veut et de faire entendre sa musique où bon lui semble. A partir de Napoléon, les princes n'ont plus d'influence sur la création artistique : l'industrie n'en a pas encore ; le XIX^{ème} siècle est préservé des totalitarismes esthétiques. La musique du siècle des romantiques s'inscrit ainsi dans le mépris des conventions formelles et le respect des règles fondamentales.

Cependant ce n'est pas sans difficultés que le musicien découvre sa nouvelle condition : ne travaillant plus contre rémunération il doit maintenant assurer sa propre subsistance. Le compositeur organise des concerts à son profit ou exerce une profession annexe: critique, chef d'orchestre, professeur, etc.... Bientôt une nouvelle élite bourgeoise ou aristocratique crée une demande déterminée que les artistes ont intérêt à satisfaire : pièces pour piano, mélodies, musique de chambre... On aimera s'entourer de musiciens, on affectera de les imiter, mais ils ne seront pas intégrés et l'incompréhension restera longtemps la rançon de la liberté.

II. Etude biographique

C'est dans la deuxième moitié de cet élan romantique que s'inscrit Camille Saint-Saëns. Enfant prodige né à Paris en 1835, il commence l'étude de l'harmonie et de la composition sous l'égide de Stamaty et fait ses débuts à la salle Pleyel avec le quatrième concerto de Mozart à l'âge de 11 ans. Il entre ensuite au conservatoire de Paris où il est l'élève de Benoist (orgue) et Halévy (composition). Nommé organiste de l'église St-Merry à Paris (1853-1857), il succède à 22 ans au célèbre Lefébure-Wély, l'organiste « officiel » du second empire à la tribune enviée de la Madeleine; poste qui lui vaudra d'ailleurs une solide réputation de virtuose et de maître de l'improvisation. Il démissionne en 1876 et se consacre entièrement à la composition et à la direction d'orchestre. Il continue néanmoins à se produire comme pianiste et organiste. Entre 1861 et 1865, il enseigne le piano à l'école Niedermeyer ; parmi ses élèves figurent André Messager et Gabriel Fauré. Revendiquant profondément un sentiment d'identité

nationale dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle Saint-Saëns est l'un des fondateurs de la Société nationale de musique (1871), créée pour encourager les compositeurs français ; mais il se retire en 1886 lorsque Vincent d'Indy propose d'inscrire des œuvres de compositeurs étrangers à ses programmes.

Ensuite l'activité de Saint-Saëns se partagea entre la composition d'une œuvre aussi imposante que variée et d'autre part une multitude de concerts dans le monde entier, qui ne cessa de tenir le virtuose en haleine. Existence itinérante, dont la liste des continuels voyages serait fastidieuse ; après Paris où il résida jusqu'en 1890 et de nouveau à partir de 1904 ; c'est l'Algérie qui a le plus retenu Saint-Saëns ; il y passa maints hivers et la mort vint l'y trouver.

Musicien aux dons multiples -il fut aussi un pianiste virtuose et un remarquable improvisateur à l'orgue- esprit curieux de tout, écrivain, caricaturiste ; Saint-Saëns a joué un rôle exceptionnel dans le renouveau de la musique française. Son œuvre, très éclectique (il a abordé la plupart des grandes formes musicales) est d'un grand classicisme et d'une perfection parfois un peu formelle qui la fit longtemps taxer d'académique. Mais il y aurait sans doute une étude à faire pour prouver que ce conformisme de Saint-Saëns révèle du domaine des idées reçues. Il savait trop que l'art ne cesse d'évoluer pour borner son intérêt aux règles des traités ou des écoles : « il n'y a pas de recette pour faire les chefs d'œuvre, écrit-il et ceux qui préconisent tel ou tel système sont des marchands d'orviétan ». Cet esprit critique et ce sens de la relativité qui fit frémir plus d'un académicien forment le fond de la personnalité de Saint-Saëns.

Durant sa longue existence, commencée avec les romantiques et terminée après Debussy, Saint-Saëns est resté hermétique aux courants qui se sont succédés de Wagner à Schoenberg. Son évolution artistique l'éloignera ainsi du romantisme (sans que diminue son enthousiasme pour les œuvres de Liszt et de Berlioz) et de ses avatars : le vérisme, l'impressionnisme ou l'expressionnisme. Des œuvres de Saint-Saëns comme le septuor avec trompette ou la première sonate pour piano et violon correspondent à un abandon de la rhétorique romantique dans laquelle pourtant tant de ses partitions, des quatre poèmes symphoniques à *Samson et Dalila*, avaient baigné dans les années 1870. Trente ans avant Stravinsky, l'auteur de la *Danse Macabre* écrivit en 1907 : « la musique existe par elle-même, en dehors de toute émotion : c'est alors la musique pure. Plus la sensibilité se développe, plus la musique s'éloigne de l'art pur et lorsqu'on ne cherche que des sensations, l'art disparaît ».

C'est dans cet élan que semble s'inscrire le *Carnaval des Animaux*. Tour de force technique que ce perpétuel coq-à-l'âne (au sens propre du terme !) où Saint-Saëns plagie, ironise, commente, se laisse aller à la verve la plus caustique comme au lyrisme le plus chatoyant..

III. Le Carnaval dans son siècle

Oeuvre tardive, sans précédent du répertoire de Camille Saint-Saëns c'est en février 1886 que fut composé le *Carnaval des Animaux*. L'auteur voulait l'offrir comme surprise au concert annuel du Mardi-gras du fameux chanteur Nourrit. Saint-Saëns avait eu jadis l'intention d'écrire ce carnaval pour ses élèves de l'école Niedermeyer mais le temps lui avait fait défaut. Les artistes qui interprétèrent l'œuvre à Paris en 1886 comptaient parmi les virtuoses de premier ordre, condition indispensable pour que cette fantaisie aristophanesque, cette cocasserie ne dégénèrent en une grande bouffonnerie bruyante et sans esprit. Ainsi aux cotés de Saint-Saëns pouvait-on voir le violoniste Lebouc, Diémer, Taffane, Turban, Maurin, Prioré, Dailly et Tourey. Quelques jours plus tard, le *Carnaval des Animaux* était repris à la société de la Trompette, chez Lemoine pour fêter la Mi-carême, et le bruit en venait jusqu'aux oreilles de Liszt, de passage à Paris, qui fit demander à la cantatrice Pauline Viardot, s'il serait possible d'entendre chez elle la fantaisie zoologique le 2 avril suivant. Il s'agissait là de séances privées, l'auteur après avoir permis pendant quelques années l'audition de cette œuvre dans des conditions spéciales d'exécution, l'avait par la suite défendue. Une pièce toutefois fut publiée de son vivant, et illustré par la ballerine Anna Pavlowa : le très fameux Cygne, - devenu selon les caprices de la danse « Mort du Cygne ». Une disposition spéciale de son testament a levé l'interdit et permis l'édition de cette fantaisie charmante dont les premières représentations eurent lieu les 25 et 26 février 1922 (un an après la mort de l'auteur), sous la direction de Gabriel Pierné.

Il est paradoxal que cette suite, rédigée en quelques jours par le compositeur pendant ses vacances, ait contribué davantage à la notoriété d'un Saint-Saëns ici pourtant fort peu académique, que n'importe laquelle de ses œuvres sérieuses. Ecrite avec toute sa virtuosité technique habituelle et son goût inné du beau travail, elle constitue un très rare exemple d'humour créé seulement par des moyens musicaux. Cette grande fantaisie zoologique fait appel à tous les procédés : effets de simple imitation que la mélodie indique et que soulignent les sonorités instrumentales les plus inattendues ; scènes de genre où la silhouette d'un animal est évoquée plutôt que décrite. Les animaux, aux cotés débonnaires sont mis en scènes avec humour et légèreté prodiguant un ton particulièrement rieur à ce défilé burlesque. Cependant derrière le masque si audacieusement travaillé par Saint-Saëns dans ce thème du carnaval, plusieurs pages sont des parodies musicales dans lesquelles l'auteur a brocardé des compositeurs célèbres, voire leurs interprètes.

Le regard de Saint-Saëns ignore l'indulgence même lorsqu'il se regarde dans la glace. Pour décrire ses « Fossiles » il fait appel à sa propre *Danse macabre* dont il est pourtant si fier ; il y mêle quelques chansons enfantines (« *j'ai du bon tabac* », « *au clair de la lune* », « *Ah ! vous dirais-je maman* ») une grande aria de la Rosine du *Barbier de Séville* dans un « *allegro ridiculo* » qui mérite entièrement son nom. Il s'en autorise pour railler Berlioz dont la *Danse des Sylphes* de la Damnation de Faust va servir à des entrechats d'éléphants et Offenbach qui verra le galop final de son *Orphée aux Enfers* confié à des tortues.

C'est ainsi toute l'élégance ; empreinte de l'érudition de Camille Saint-Saëns qui s'exprime ici comme un constat ; somme de toutes les expériences heureuses et malheureuses de la vie du musicien.

Chapitre 3

LES ANIMAUX DANS LA LITTERATURE DE L ORIGINE DES TEMPS AU SIECLE ROMANTIQUE

Depuis la nuit des temps les animaux ont toujours passionné, intrigué et séduit les hommes. Les contes et légendes de toutes les mythologies du monde (celtes, grecques, romaines, égyptiennes, incas, etc.) évoquent toutes des créatures mi-hommes, mi-bêtes, expliquant ainsi l'ordre et la création du monde. Les peintures rupestres, premières illustrations faites par l'homme dans les cavernes ne représentaient-elles pas déjà des animaux ? De toutes les croyances et autres souvenirs mythiques, on peut déduire, peut-être l'origine de certaines expressions passées dans le langage courant et qui utilisent allègrement la comparaison avec le monde animal : ne dit-on pas avoir une fièvre de cheval, faire un temps de chien, être malin comme un singe, sale comme un cochon, avoir une taille de guêpe, poser un lapin, avaler des couleuvres, bailler aux corneilles, donner sa langue au chat, sauter du coq à l'âne, etc. ... ?

Les Français sont probablement le peuple qui a étudié avec le plus de soins l'animal pour lui-même et l'a rapproché de l'homme par les prestiges de l'art. Le bestiaire de la littérature française, si on se donnait la peine de l'établir avec exactitude constituerait l'hommage le plus complet et le plus pertinent qui ait été rendu aux animaux.

Si une conclusion littéraire se dégage de cette prospection à travers la société littéraire des bêtes, elle tendrait à constater l'étonnante plasticité et la merveilleuse docilité des animaux qui ont suivi toujours dans leur évolution les transformations des modes intellectuelles du monde humain. Ils ont été, comme leurs frères supérieurs classiques au temps du classicisme, furieusement romantiques à l'époque du romantisme, réalistes, symbolistes, surréalistes, existentialistes...

I. Les animaux dans la littérature des temps anciens

Bien avant la naissance de Jésus-Christ, on attribue aux auteurs grecs le principe de la représentation animale des qualités et des travers humains. C'est à Esopo, conteur, fabuliste (vers 620 av J-C – 560 av J.C) dont le personnage appartient tout autant à la légende qu'à l'histoire, que l'on doit les fables qui portent son nom et dont s'inspirèrent Phèdre et les poètes latins postérieurs. Près de trois-quarts des fables ésopiques mettent en scène des animaux. La morale est populaire, elle ne prêche pas les grandes vertus mais la fidélité la reconnaissance des bienfaits, l'amour du travail, la résignation etc....

Les animaux tiennent une grande place dans la littérature de toutes les religions et en particulier dans la littérature chrétienne. Pour se faire une idée des éléments d'un recensement sommaire il suffit de parcourir la Bible, Ancien et Nouveau Testament, les écrits les plus connus des Saints et quelques-unes de leurs biographies. La légende y foisonne, mêlée à l'histoire et elle a été une source d'inspiration artistique qui s'est imposée aux architectes, aux sculpteurs, aux peintres, aux poètes et aux musiciens. La symbolique ne s'est pas contentée de transformer les animaux réels en interprètes de la pensée divine ; elle a créé une faune spéciale des animaux qui n'ont d'existence que par elle.

« Au commencement, dieu créa le ciel et la terre. Puis après avoir créé le soleil la lune et les étoiles et après avoir ordonné à la terre de se couvrir d'herbe verdoyante et d'arbres portant des fruits comestibles, dieu créa les êtres vivants (...) Dieu dit : que la terre fasse sortir des êtres animés selon leur espèce, des animaux domestiques selon leur espèce et cela fut ainsi »
(Genèse, I, 20-26)

Une tradition aussi ancienne que les évangiles attache le bœuf et l'âne à Jésus dès son berceau. Les peintres et les sculpteurs ne séparent jamais son berceau de leur profil dans les crèches et les églises, très populaires à l'époque de Saint François d'Assise. Il en est de même dans les chants et chansons qui s'entourent du mystère de la nativité ; dans les « Noëls » dont la prolifération est impressionnante, surtout au moyen âge. Ils font partie d'un cadre naturel, de simplicité et d'humanité, d'enfance et de joie.

Avec le Moyen-Âge, la littérature se met au service de la religion. L'homme espère alors élucider les mystères de la nature avec la sagesse de l'église et la science des anciens dont les croisades lui apportent des lambeaux. Vont ainsi se développer deux littératures distinctes, l'une didactique ou scientifique ;

issues des manuscrits venus de l'Orient ; et l'autre d'imagination. De leurs mélanges vont sortir physiologues et bestiaires. Le premier ouvrage français traitant de cette singulière zoologie « mythologico-chrétienne » est une traduction rimée du « phisiologus » écrit en grec, d'un auteur inconnu du II^{ème} siècle. Transcrit et sans nul doute allégorisé par Philippe de Than en 1121 la valeur poétique et littéraire de ce bestiaire est fort médiocre. Le caractère théologique est encore prépondérant dans cette œuvre où la zoologie est de haute fantaisie, chaque type étudié se rapportant à une valeur hautement symbolique. La colombe représente le Christ, l'Ibis l'homme, la perdrix le diable, la tourterelle l'église.

II. Les animaux dans la littérature à partir du XII^{ème} siècle

Avec le XII^{ème} siècle les animaux symboliques, inconsistants et insaisissables s'évanouissent ; laissant place à une littérature populaire dont les fables et autres épopées foisonnent d'animaux en tout genre. Ils viennent des forêts de Germanie, du folklore qui est riche en contes de bêtes chez tous les peuples de l'Inde et de l'Orient, dans les bagages des premiers croisés, de la tradition scolaire venue de l'antiquité et des Fables de Babrius, d'Esop et de Phèdre. C'est alors un peuple bigarré, bariolé, indiscipliné qui montre l'oreille, la queue ou le museau ; fait une pirouette comme pour nous narguer, et disparaît.

Cependant le genre « histoires de bêtes » aurait sombré dans les incertitudes de la littérature orale si des clercs cultivés et doués d'un sens artistique certain ne s'en étaient emparés pour écrire une épopée animale mi sérieuse mi comique, réplique amusante ou parodie narquoise de l'épopée chevaleresque. Parmi ces clercs on a surtout retenu les noms de Richard de Lison et de Pierre de Saint Cloud et l'œuvre qu'ils ont commencé en 1170: le *Roman de Renart*, cycle de poèmes octosyllabique pour la plupart anonymes et composés à des époques diverses. Les animaux y sont nettement individualisés, au physique comme au moral et en dehors du nom que la zoologie leur donne, ils portent un autre nom ; qui les introduit directement dans un monde civilisé, du moins organisé et administré.

La grande popularité de ce récit a fait que le nom propre de « renard » s'est imposé dans la langue vers 1250 pour devenir le nom commun désignant le goupil.

Les branches que constituent les deux premières parties du *Roman de Renart* sont un très plaisant bestiaire : les animaux ont copié aux hommes leurs institutions et leurs coutumes ; leur empruntant leur égoïsme, leur duplicité, leur hablérie, leur lâcheté, leur cruauté.

Mais au XIII^{ème} siècle, le roman s'alourdit et se gâte. Les auteurs de branches nouvelles sont plus savants et plus prétentieux. Le caractère de Goupil se transforme et prend une valeur symbolique inverse : il personnifie le mal, l'hypocrisie. Le roman devient satirique et polémique : les seigneurs, les bourgeois, les juges, les moines, tous les notables reçoivent les coups de griffe des animaux devenus hommes. On ne s'amuse plus ; on déchire. Le jeu est faussé ; les animaux transformés en justiciers en oublient leur animalité.

III. Les animaux de la Renaissance au siècle des lumières

Les auteurs de Renart ne se posaient pas de questions sur la nature des animaux. Ils s'amusaient de leur gentillesse ; ou ils se servaient des gestes et des paroles qu'ils leur prêtaient pour railler les hommes. C'est au XVI^{ème} siècle que les progrès de la science inclinèrent les philosophes à ramener les actes des animaux à des réactions physiques ou chimiques, et à faire d'eux des automates étrangers à toute conscience ; à toute volonté, au plaisir et à la douleur. Buffon est l'homme qui a donné aux animaux leur état civil : il les a classés en espèces, en familles ; il les a enregistrés avec leur nom et leur signalement caractéristique. Avec lui les animaux vont nous conduire de l'apologue à la philosophie et de la philosophie à la science. Bestiaires, fables, allégories vont maintenant céder le pas à l'observation et à l'expérience conduite par M. Georges, Louis Leclerc... Plus de « style » alors ; voici venir la blouse blanche du zoologue expérimentateur armé du microscope et du scalpel.

C'est à cette époque ; après de courtes apparitions dans les siècles précédents que Janequin avec le *Réveil des oiseaux* en 1529, réintroduit durablement l'oiseau dans l'histoire de la musique. Modèle du discours musical, source inépuisable d'inspiration il sera la muse de nombreux auteurs et ne quittera plus cet univers.

On ne peut aborder le XVII^{ème} siècle sans évoquer La Fontaine et plus tard Perrault qui tous deux reprennent le caractère des animaux d'Esopé, de Phèdre et des différents auteurs de *Roman de Renart*.

« Je chante les héros dont Esopé est le père » (La Fontaine)

La Fontaine était avant tout un poète, fantaisiste et rêveur, plus qu'un naturaliste. Ce ne sont pas moins de cent vingt-cinq animaux qui illustrent les fables dont La Fontaine semble avoir fait un genre littéraire classique, y introduisant la mesure et la variété. On y retrouve Noble le lion, Renart le goupil, Ysengrin le loup et bien d'autres encore...

On compare ainsi parfois le style du Carnaval de Saint-Saëns à celui des Fables : une satire des humains sous le couvert d'histoires d'animaux. C'est la même poésie cachée, la même perfection stylistique ; et de là sans doute, dans l'un et l'autre cas, la même popularité.

Tous les auteurs postérieurs à La Fontaine l'ont plus ou moins imité. Après lui il faut citer Perrault, mais aussi Voltaire (*le Loup moraliste*), Bonaparte (*le Lapin, le Chien et le Chasseur*), Jean-Jacques Rousseau, Chamfort, Grimm etc., qui furent tous des « fabulistes d'un jour »

IV. Les animaux en plein romantisme

Il faut attendre le XIX^{ème} siècle pour qu'enfin, les animaux reprennent leurs droits: ils sont rendus à leur milieu, à leur famille à leurs vêtements naturels. Il y a là comme un thème sur lequel tous les romantiques écriront des variations, traitant les animaux comme des intermédiaires entre l'intelligence de l'homme et les mystères de la nature. Le romantique élève l'animal au rang de l'homme ; il entre dans le rythme du travail universel, prenant par-là même ; un air de grandeur.

Parmi les plus fréquemment cités, on retrouve ici encore l'oiseau et plus particulièrement le rossignol et la colombe qui se font les compagnons de Vénus et de Cupidon. George Sand vit dans l'intimité d'Agathe et de Jonquilles, deux fauvettes qui viennent se poser sur son porte-plume quand elle écrit pour les raconter, le rossignol est cher à Rousseau, Beethoven écrit sa *Symphonie Pastorale* dans laquelle il rend hommage à la nature et aux oiseaux « les plus grands musiciens de notre planète ».

On ne peut parler de romantisme sans évoquer Victor Hugo : Victor Hugo s'est attaché aux animaux avec préférence, si bien que son œuvre ressemble à une zoologie poétique. Il avait la vocation d'animalier en même temps que celle de poète :

« J'eus toujours de l'amour pour les choses ailées.

Une colombe et moi longtemps nous nous aimâmes »

Victor Hugo glorifie la bonté de l'animal. C'est la voix des animaux qui interprète celle des hommes. L'animal est alors un mystère ; le mystère d'un être touché par le divin...

C'est aussi à cette époque que le chien fait son entrée triomphale dans la littérature : il devient le compagnon, l'ami, le confident. Il est « Fidèle » qui retrouve Paul et Virginie dans le roman de Bernardin.

Le monde musical s'intéresse lui aussi enfin au chien, au chat et autres carnivores délaissés jusque là : Prokofiev dans *Pierre et le Loup*, Ravel, Sauguet, Satie, Tchaïkovsky (*La Belle au Bois Dormant*) leur consacrent plusieurs œuvres.

Certains compositeurs cependant semblent s'écartez de cet engouement débordant de lyrisme et de poésie. Et Saint-Saëns ne fut ainsi pas le seul à explorer la voie de l'humour et de la contrefaçon dans des caricatures dont le manque de respect apparent n'exclue pourtant pas l'admiration des auteurs parodiés. La musique de Lalo, par exemple qui s'épanouit dans les années 1880, peut-être qualifiée de décorative et d'antiromantique. Il y eut aussi Chabrier qui s'est illustré par une série de mélodies humoristiques aux titres délibérément comiques (*Ballade des gros dindons*, *Pastorale des cochons roses*) et qui sont des pastiches de Wagner ; tandis que les éléphants de Stravinsky danseront dans un vrai cirque sur la musique de Schubert.

On pourrait à cette liste rajouter de nombreux noms encore, tant la source que représente le règne animal semble inépuisable. De nos jours si la technologie utilise des moyens plus sophistiqués, c'est toujours ce même monde qui nous amuse, nous fascine et nous passionne.

Conclusion

Ainsi spectateurs, auditeurs, lecteurs conscients ou inconscients de l'univers animal dès le plus jeune âge ; notre évolution est étroitement liée à celle du monde animal. La musique est riche de représentations et d'évocations en tout genre, des animaux les plus classiques aux plus insolites ou inattendus.

L'art sous toutes ses formes méritait ici d'être mis à l'honneur à la mesure de ce que – trop anonymement – il contribue à notre culture et à nos fondements.

BIBLIOGRAPHIE

Jean Bonnerot. *Camille Saint-Saëns, sa vie, son œuvre*. Editions Durand, 1914

Jean Calvet et Marcel Cruppi. *Les animaux dans la littérature sacrée*, Editions Fernand Lanore, 1956

Jean Calvet et Marcel Cruppi. *Le bestiaire de la littérature française*, Editions Fernand Lanore

Roland de Candé. *Histoire universelle de la musique*. Editions Seuil, 1978

Arthur Dandelot. *La vie et l'œuvre de Saint-Saëns*. Editions Dandelot, 1930

Jean Gallois, LP EMI, 1978, Michel Béroff, Jean-Philippe Collard et al.

James Harding, CD Decca, 1986, dir. Charles Dutoit

Jégat, Ange. *Théorie et pratique de la communication*. Presse de l'université, 1997.

Jean-François Labié, LP Polygram, 1981, Pittsburgh Symphony Orchestra/André Prévin

Louis Pergaud. *La Fontaine et la psychologie animale*, extrait du recueil posthume *La vie des bêtes : études et nouvelles* (1923)

Alain Pozzuoli et Christian Bretet. *Le bestiaire des écrivains*, Editions Les Belles Lettres, 2001

Camille Saint-Saëns, Partition d'orchestre. Editions Durand & co, 1922

Hans-Joachim Schädlich. « *Donne lui la parole* ». Editions Jacqueline Chambon

Marc Vignal, LP CBS, 1978, Philippe Entremont

DISCOGRAPHIE

Saint-Saëns *Carnaval des animaux* - New Philharmonia Orchestra, dir. G. Rojdestvensky (ERA/Radio France)

Rossini *Il Barbiere di Siviglia* - Berganza, Prey, Alva, London Symphony, dir. C. Abbado (3 d. DGG)

Vivaldi *Les Quatre Saisons* - Solisti di Milano, dir. A. Ephrikian (ARCO)

Stravinsky *L'Oiseau de feu* – New Philharmonia, dir. E. Ansermet (DEC)

Prokofiev *Pierre et le Loup* – G. Philipe (réitant) et orchestre URSS, dir. G. Rojdestvensky (CDM)

Messiaen *Réveil des oiseaux* – Y. Loriod et Philharmonie tchèque, dir. V. Neumann (ERA)

ANNEXE
des principaux auteurs et œuvres cités dans le texte

Buffon (Georges Louis Leclerc) – naturaliste et écrivain français (1707-1788)

Chabrier (Emmanuel) – compositeur français (1841-1894)

Debussy (Claude) – compositeur français (1862-1918)

Fauré (Gabriel) – compositeur français (1845-1924), élève de l'école Niedermeyer et de Saint-Saëns

Halévy (Jacques Fromental Lévy, dit) – compositeur français (1799-1862) professeur au conservatoire de Paris, il eut Bizet, Gounod, Saint-Saëns pour élèves

Haydn (Joseph) – compositeur autrichien (1732-1809)

Indy (Vincent d') – compositeur français (1851-1931), admirateur et défenseur de Wagner il fit partie de la société nationale de musique

Lully (Jean-Baptiste) – compositeur français d'origine italienne (1632-1687)

Messager (André) – compositeur français (1845-1929), élève de l'école Niedermeyer

Milhaud (Darius) – compositeur français (1892-1974)

Niedermeyer (Louis) – compositeur et pédagogue français, fondateur de l'école de musique sacrée à laquelle il a donné son nom

Pavlova (Anna) – danseuse russe (1882-1931) ; elle excella dans les grands rôles du répertoire dont le *Lac des cygnes* ; *Esméralda*, *la Belle au Bois Dormant*

Prokofiev (Sergueï) – compositeur russe (1891-1953) anti-romantique et anti-impressionniste dont l'œuvre la plus connue est *Pierre et le Loup* (1936)

Roman de Renart – œuvre héroï-comique (fin XII-début XIII) composée de 27 récits ou « bandes » en octosyllabes et écrites par des clercs anonymes s'inspirant d'Esopé et de l'œuvre en latin du clerc

Flamand Nivard (XIIème siècle). Elle conte la guerre privée soutenue par Renart ; le fourbe goupil ; contre Isengrin le loup et dépeint à travers les animaux la société médiévale.

Viardot (Pauline) – cantatrice française (1821-1910)

Madame de Staël – écrivain français (1766-1817), elle illustrera ce qui sera l'idéologie romantique par l'exemple de sa vie passionnée et par ses ouvrages.

Stravinsky (Igor) – compositeur russe naturalisé français puis américain (1882-1971)

Tchaïkovsky (Piotr Ilitch) – compositeur russe (1840-1893)